

Jörg U. Lensing

Sound-Design
Sound-Montage
Soundtrack-Komposition

Über die Gestaltung von Filmtönen

ISBN: 978-3-7949-0793-9

© Fachverlag Schiele und Schön 2009
2. Auflage

Für die in diesem Buch enthaltenen Angaben wird keine Gewähr hinsichtlich der Freiheit von gewerblichen Schutzrechten (Patente, Gebrauchsmuster, Warenzeichen) übernommen. Auch in diesem Buch wiedergegebene Gebrauchsnamen, Handelsnamen und Warenbezeichnungen dürfen nicht als frei zur allgemeinen Benutzung im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung betrachtet werden. Die Verletzung dieser Rechte im Rahmen der geltenden Gesetze ist strafbar und verpflichtet zu Schadenersatz.

© 2009 Fachverlag Schiele & Schön GmbH, Markgrafenstr. 11, 10969 Berlin.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus in irgendeiner Form zu vervielfältigen. Printed in Germany.

Für Schäden, gleich welcher Art (Computer, in finanzieller Hinsicht, etc.), die aufgrund der Nutzung der in diesem Buch aufgeführten Informationen auftreten, wird keine Haftung übernommen.

Lektor Andreas A. Reil
Gestaltung Katharina Finke + Karen Weirich
Satz Fachverlag Schiele & Schön GmbH
Druck + Bindung Druckerei Ratzlow, Berlin

Inhaltsverzeichnis

Sounddesign als Kompositionsform	6
Vorwort	7
Vorwort zur zweiten Auflage	11
Vorwort Appendix	12
1. Eine kleine Einführung über das Hören	13
Kurze Einführung in die Funktionsweise des Gehörs	17
Kleine Entwicklungsgeschichte des Ohres	19
Was wir hören und was nicht	20
Räumliches, stereofones Hören	21
Psychoakustik	23
2. Sounddesign, was ist das?	25
3. Filmsounddesign als Königsdisziplin	31
Zunächst ein Liste gängiger Filmsounddesign-Klischees	33
Aber jetzt etwas ernster	37
4. Ein kurzer Exkurs über „Soundtracks“	41
5. Logistik und Technik	47
Die konkrete Organisation dieser Ebenen	50
Der logistische Prozess	54
Sound-Archiv	62
Abhören	63
6. Setton/O-Ton	65
Analog oder digital für O-Ton Aufnahmen	70
Am Set gebräuchliche Mikrofone	73
Was ist wichtig?	75
To-Do Liste für O-Ton am Set	76
Produktionsleitung Kameracrew	77
6.1 O-Ton – Sprache	83
6.2 O-Ton Atmos/Nur-Töne	89
Stereomikrofonierung am Set	92
Multimikrofonierung am Set	95

7.	Postproduktion/Sounddesign	97
	Ein kurzer Exkurs über die Notwendigkeit des Editors in diesem Prozess	101
7.1	Atmos	103
7.2	Effekte	109
7.3	Specialeffects	117
7.4	Geräusche – oder wer war eigentlich Jack Foley?	125
	Foley-Spotting	129
	Die Foley-Session	132
	Foley-Taking	123
	Foley-Editing	138
	Resultat	140
7.5	Sprachsynchon (ADR)	141
	Masse-Mensch/Walla	147
	ADR-Editing	148
7.6	Filmmusik	151
	Von der Diskussion zum Layout	155
	Showreel, Demo	156
	Role models	157
	Temp-Tracks	157
	Erste synthetische Angebote	159
	Instrumentation mit Hilfe von Samplern	160
	Die Abnahme des endgültigen Filmscores	161
	Notation	161
	Musiker oder Computermusik	162
	Die Fertigstellung des Masterbandes	164
	Die Abwesenheit des Komponisten bei der Endmischung	165
	Diegetic Music	167
	Instrumentation	169
	Oskar Sala	171
8	Endmischung	173
	Mono, Stereo, 3-Kanal, Surround	181
9	Sound Editor, Sounddesigner, Sound Supervisor, Filmkomponist?	185
10	Wasser und Wein für Augen und Ohren/Ausbildung	189

10.1	Eine kleine Gehörbildung für Sounddesigner	193
	Assoziatives Hören	197
	Die Klangwelt im Film	198
	Blick über den Tellerrand	201
10.2	Eine kleine Handwerkslehre des Sounddesigns (Wasser)	203
	Stimmen im Stereo- oder Surroundmix	206
	Blenden	206
	Mehrschichtige Texturen	207
10.3	Eine kleine Kompositionslehre für den Sounddesigner (Wein)	209
	Millieuatmos – dramaturgische Verdichtung – Akzente – Ausrufezeichen	211
	Transformation und Variation und paralleles Erzählen von Bild und Ton	212
	Akzente	213
	Dramaturgische Klänge	214
	Dynamik und Stille	215
	Morphing	216
	Thematische Entwicklung und Leitmotivik	217
11	Soundtracks 1948, 1978, 2008 ...	225
	1948: Der Vorläufer (Avantgardist)	228
	Die Postulate sind	230
	1968/1978: Die Historie der Gegenwart	232
	1998/2008: Mögliche Zukunft?	236
12	Sounddesign (Filme machen) als Kompositionsform	239
	Playtime – Tatis herrliche Zeiten	243
	Prosperos Books	245
	Blight	250
	Nicht auszuschließen, dass er tot ist	255
Anhang		259
	Hörempfehlungen erhältlichlicher DVD's und Videos:	260
	Buchempfehlungen, Magazine, Websites	266
	Index	277

Sounddesign als Kompositionsform

Film war von Beginn an ein audiovisuelles Medium. Auch die fälschlich so bezeichnete Stummfilmphase war nie stumm. Schon seit den Kintopptagen auf Jahrmärkten bis hin zu den prachtvollen Kinopalästen der zwanziger Jahre wurden Filmstreifen immer akustisch begleitet. Zunächst in Form von Musik, später durch spezielle Kinoorgeln mit Musik und Geräuschen. Die synchron gekoppelte Schallwiedergabe ermöglichte seit 1927 den Welt-erobernden Tonfilm, was zunächst zur Ausbildung von sogenannten „Talkies“ führte.

Innovationsschübe in der Tontechnik, aber genauso Wünsche seitens tonsensibler Filmemacher, führten zum Lichtton, zur Rauschunterdrückung und zum Surround.

Spätestens seit in den siebziger Jahren die Mehrspurtechnik Einzug in die Filmtonstudios hielt, wird Filmtone zu einem komplexen Kreationfeld zur Komposition von Texturen aus Sprache, Geräuschen und Musik. Nicht selten gelangen heute für größere Kinofilme bis zu 128 separat editierte Spuren in eine Surroundmischung.

Nach welchen Kriterien werden diese Spuren erstellt? Wo, wie und warum klingen Sounds an bestimmten Stellen? Welches Potential hat die so komponierte Tontextur zum Bild über das „See a dog, hear a dog“-Prinzip hinaus? Inwiefern verweben sich Audio und Video zu einem Gesamtkunstwerk, zu einer audiovisuell durchdrungenen Geschichte? Ist diese Form von „Sounddesign“ und „Sound-Montage“ nicht selbst schon der dem Medium Film adäquate „Soundtrack“?

Der mittlerweile reichhaltigen Auswahl angloamerikanischer und französischer Bücher zu diesem Thema steht im deutschsprachigen Raum bisher nur wenig gegenüber. Das vorhandene Buch will helfen diese Lücke zu schließen. Es ist die Zusammenfassung dessen, was an Praxis und Theorie zu diesem Thema – insbesondere für angehende Sounddesigner – interessant sein könnte. Das Buch gliedert sich in zwölf Kapitel, die über allgemeine akustische und biologische Themen zum Hören, zur Tontechnik und zur Tonpraxis, speziell im Filmtone, führen. Der zweite und wesentlich gewichtigere Teil beschäftigt sich ausschließlich mit gestalterischen Fragen zum Thema Filmsoundtrack. Dieser mündet in der These, dass Sounddesign kompositorisch verstanden die eigentliche Filmmusik zu zeitgenössischen Filmen ist. Diese These wird an vier exemplarischen und ausführlichen audiovisuellen Analysen festgemacht. Es gibt sowohl dem an Filmtontechnik als auch an Filmtoneverfahren interessierten Studenten ein Arbeitsbuch an die Hand. Genauso will es dem generell an zeitgenössischen Kompositionsfeldern interessierten Kreativen (Komponisten, Soundeditoren, Mischtonmeistern) Anstoß und Ermutigung zur symbiotischen Arbeitsform im Grenzbereich von Filmmusik und Sounddesign geben. Nicht zuletzt ist aber dieses Buch insbesondere für alle Filmschaffenden – und dort wiederum für Produzenten und Regisseure – gedacht, um ihnen die Dimension eines kreativen Sounddesigns aufzuzeigen. Das Buch will Anregung sein, auch in Deutschland zu neuen und mutigen Arbeitsformen in der Konzeption von Filmen als audiovisuelle Gesamtkunstwerke zu kommen.

Der Autor J. U. Lensing ist seit 1996 Professor für Tongestaltung im Studiengang „Film/Fernsehen (Cinema/TV)“ des Fachbereichs Design der Fachhochschule Dortmund.

Vorwort

Die Credits im Abspann von John Ford's My Darling Clementine (1946) listen Wyatt Earp als technischen Leiter am Set und lediglich eine Person (den Komponisten) als Verantwortlichen für den gesamten Postproduktionsound auf.

Die Credits von Lawrence Kasdan's Wyatt Earp (1994) listen die Namen von insgesamt 39 Leuten auf, die an der Sound-Postproduction beteiligt waren. Dieser Unterschied beruht nicht nur auf größeren Egos oder Abspannen.

„Ein älterer Film, wie Casablanca hat verglichen mit dem was wir heute tun, einen leeren Soundtrack. Die Spuren sind voller und reichhaltig“, sagt Michael Kirchner (What's Eating Gilbert Grape?, Sleepless in Seattle). Natürlich würde ein guter Soundtrack ohne gute Charaktere und Geschichte allerdings von niemandem gehört werden.“¹

Seit Mitte der neunziger Jahre sind flexible Harddiskrecordingsysteme so preisgünstig bei gleichzeitiger leichter Bedienung geworden, dass heute alle Filmtonstudios mit einer Vielzahl von digitalen Editsuiten ausgestattet sind. Gleichzeitig sind sowohl LE-Versionen professioneller Editingsysteme als auch die semiprofessionellen Consumervarianten so günstig geworden, dass sich fast jeder Tonkünstler eine komplette Harddiskrecordingeinheit zum Preis eines guten Instrumentes kaufen kann. In der Tat ist die Multifunktionalität solcher Systeme in ihrer Kompaktheit durchaus vergleichbar mit einem Instrument und befähigt den geschulten „Musiker“ zu komplexen Kreationen, die weit über das herkömmliche Instrumentalspiel eines – zumeist – Soloinstrumentes hinausgehen.

In den letzten Jahren findet eine vergleichbare Revolution im Bildbereich statt, da digitale Kameras zu einem erschwinglichen Preis angeboten werden und diese so erzeugten Bilder heute in der preisgünstigsten Variante schon am Laptop geschnitten werden können. Bedingungen für den Film, die allenfalls vergleichbar sind mit dem Traum der „Nouvelle Vague“ in den sechziger Jahren, die ihre Hoffnungen auf Filmkreationen unabhängig von den großen Geldflüssen des Mainstreams in der 16 mm-Welt sah und jahrelang auch realisierte. Man kann gespannt sein, was das „Electronic Cinema“ zukünftig an neuen (auch independent) Filmen in größeren Formaten hervorbringen wird.

Das technische Know How digitale Systeme zu bedienen ist vergleichsweise schnell erlernbar und erklärt sich darüber hinaus durch Bedienungsanleitungen und Hilfenmenüs vielfach selbst. Der Rest ist „Trial and Error“ und ein Ausprobieren der immensen Gestaltungsmöglichkeiten, die solche Systeme bieten.

¹ Sync tanks – The Art and Technique of Postproduction Sound von Elisabeth Weis

Gleichzeitig bieten gerade die umstrittenen Kinomultiplexe in nahezu jeder Großstadt heute audiovisuelle Wiedergabemöglichkeiten, die man in Deutschland vor 10 bis 15 Jahren nur in einer Handvoll ausgesuchter großer Einzelkinos vorfand. Der 1972 von Karl-Heinz Stockhausen visionierte achtkanalige Konzertsaal ist heute in jeder Großstadt in Form der mit achtkanaligem Ton² ausgestatteten Kinosäle Realität geworden. (Bemerkenswerterweise kaum in den eigentlich dafür vorgesehenen Konzertsälen!) Die großen Filmmischtonateliers, von denen es mittlerweile auch in Deutschland zahlreiche gibt, sind mit entsprechender sechs- bis achtkanaliger und höchsten Ansprüchen genügender technischer und raumakustischer Wiedergabequalität und entsprechenden Mischkonsolen, sowie hochentwickelten Klangbearbeitungs- und Raumbeschickungsgeräten ausgestattet. „Leider“ spielen in diesen Studios fast ausschließlich dafür ausgebildete Techniker dieses Instrumentarium. Zwar bemüht man sich in Deutschland seit 50 Jahren um eine Tonmeister- resp. Toningenieurusbildung, die als Eingangsvoraussetzung eine hohe Musikalität zur Bedingung macht sowie im Unterrichtsplan selbst Musik vorsieht. Allerdings lehrt man gerade für den Beruf des Filmtoneinsteigers selten Kompositionslehre oder gar die Entwicklungen der neuen elektronischen- oder Computermusik, resp. der Geräuschkunst oder des avancierten Hörspiels. Auf der anderen Seite speist sich der Nachwuchs für Filmmusik heute selten aus den Kompositions- oder Meisterklassen der Musikhochschulen. Vielmehr drängen gerade Popmusiker, im besten Fall auch notenkundige Jazzmusiker, in dieses Metier. Aber auch diese haben in den seltensten Fällen solide Kompositionskenntnisse oder gar ein Wissen über den Diskurs in puncto Geräuschkunst des 20. Jahrhunderts.

Demzufolge gibt es überhaupt nur vereinzelt die Möglichkeit sich im praktischen Studium mit Filmmusik auseinanderzusetzen. Wenn man das kann, dann natürlich in den Termini traditioneller Instrumentalkomposition bis hin zum MIDI-Studio mit kommerziellen elektronischen Instrumenten (aber auch da im instrumentalen Denken). Für die Toningenieure resp. Tonmeister gibt es diese Möglichkeit ebenfalls – natürlich meistens mit dem Fokus auf die Aufnahme und Mischung instrumentaler oder ggf. instrumentaler mit elektronischen Klängen angereicherter Musik. Damit erhält man den Status quo von instrumental komponierenden Filmkomponisten und sich mit Sprache, Geräuschen und Effekten beschäftigender Tontechniker, um einen Mischtonmeister beide Ebenen zusammenführen zu lassen.

Von daher erstaunt es nicht, dass es in der deutschsprachigen Literatur eine Vielzahl an Büchern zu Tontechnik gibt, aber bisher kaum Literatur, die sich mit den Gestaltungsmöglichkeiten dieses Instrumentariums beschäftigt. Während es zum Thema Filmmusik mittlerweile auch von deutschen Autoren eine stattliche Anzahl von Publikationen gibt, findet man zum Thema Sounddesign (resp. Filmtongestaltung) in Deutsch-

² Achtkanalig ist das Format 7.1 mit Stereo, Center, Center right, Center left, Surround left, Surround right und Subwoofer. Die meisten Kinosäle sind zur Zeit mit 6 Kanälen, also dem 5.1-Format ausgestattet. Im Wettstreit zwischen DTTS und Dolby ist es wahrscheinlich nur eine Frage der Zeit, bis sich das 7.1-Format als Standard für große Kinosäle durchsetzt.

land bisher ein einziges³. Leider setzen auch die Fachmagazine dem weitestgehend kaum eine Alternative entgegen. Während es in den USA üblich ist in Fachmagazinen zu fast jeder Filmproduktion Interviews mit den daran beteiligten Sounddesignern bzw. Re-Recording Mixern zu lesen, bleiben solche Gespräche zur praktischen Tongestaltungsarbeit an deutschen Filmen die Ausnahme in einem Fachmagazinmarkt, der sich versucht darin zu übertreffen, monatlich die jeweils neuesten technischen Geräte und Studios (mit Equipmentaufzählung) seitenweise vorzustellen. Leider bilden auch die diversen Festivals und Fachkongresse nur sehr selten dazu eine Alternative. Eine der britischen „School of Sound“ vergleichbare regelmäßige Tagung gibt es in Deutschland bis dato nicht⁴, eine „Sound Studies Group“, vergleichbar der in Iowa (USA) ist mir hierzulande unbekannt.

Dieses Buch soll ein Beitrag sein, dieses Feld in deutscher Sprache zu diskutieren und gleichzeitig einen Ausblick in die künstlerischen Möglichkeiten von „Sounddesign“ aufzeigen. Das Buch ist sehr persönlich aus der Sicht eines Komponisten geschrieben. Es zieht den Hut vor dem enorm hohen, leider viel zu unterschätzten handwerklichen und künstlerischen Niveau von Film-Tongestaltern, bei dem gleichzeitigen Wunsch die leider bis dato weitestgehend getrennten Künste Sounddesign und Filmmusik zusammenzuführen und eine Vision für eine Neudefinition des Begriffs „Soundtrack“ zu entwickeln.

Diese ist natürlich nicht neu, sondern wird hier nur neu auf den Bereich des Filmsounddesigns angewandt. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts gibt es die Vision einer Geräuschkunst genauso wie spätestens seit den vierziger Jahren die Vision einer dem Medium Film adäquaten Filmmusik, die sich nicht mehr aus Klischees bzw. der Plünderung emotionaler Wirkungen aus der Geschichte der autonomen Musik speist. Wie immer bei solchen Büchern entsteht eine solche schriftliche Zusammenfassung vieler heterogener Ideen nicht aus der Originalität eines einzelnen Gehirns, sondern mit Hilfe vieler Gesprächspartner, Wissender und Forschender, sowie der intensiven Lektüre gerade angloamerikanischer aber auch französischer Literatur. Dieses Buch wäre ohne die direkte und vor allem indirekte Hilfe folgender Personen nie möglich gewesen:

- Wolfgang Hufschmidt für seinen Kompositionsunterricht
- Dirk Reith für seinen Ansatz über die kreative Verwendung von Tontechnik und Musikelektronik nachzudenken
- Manuel Laval für sein praktisches Wissen in vielen Fragen des Produktions- und Postproduktions-Tons
- Manfred Arbter und Dominik Bollen für die Möglichkeit der praktischen Mitwirkung in allen Bereichen der Ton-Postproduktion im Studio Babelsberg

³ Die einzigen deutschsprachigen Ausnahmen bilden bisher die Bücher „Sounddesign – Die virtuelle Klangwelt des Films“ von Barbara Flückiger/Schüren Verlag und „Audiodesign“ von Hannes Raffaseder/Carl Hanser Verlag.

⁴ auch in Deutschland gibt es mittlerweile einige Konferenzen und Symposien, wie das „Symposium Sounddesign“ des VDT, die „Soundtrack_Cologne“, das „Filmfest Braunschweig“ oder die „Filmmusiktage Halle“, die aber aktuell alle aus unterschiedlichen Gründen nicht die internationale, wie diskursive Qualität der „School of Sound“ London erreichen.

- Vielen meiner Studenten in der FH Dortmund, für deren Fragen und konzeptionelle Ansätze mit Filmtun unorthodox umzugehen, sowie generell der FH Dortmund für die Einrichtung einer Professur „Tongestaltung“ mit dazugehörigem Filmtunstudio im FB Design, sowie für das Forschungssemester im Jahr 2000, welches letztendlich zu diesem Buch führte.
- Larry Sider und seiner „School of Sound“ für den „Denk- und Informationsraum“, den er mit seiner regelmäßig in Großbritannien stattfindenden Konferenz eröffnet hat
- Walter Murch und Randy Thom für ihre Workshops in Iowa im Rahmen der von Rick Altman initiierten „Sound Studies Group“ im Frühjahr 2000
- Den zahlreichen Betreibern diverser Websites und den dort schreibenden Autoren zu diesem Thema
- Michel Chion, Murray Schaeffer und David Lewis Yewdall, um nur die für mich diesbezüglich wichtigsten herauszuheben, für ihre Bücher und die beiden erstgenannten für die hochinteressanten Vorträge und Workshops an denen ich teilnehmen konnte, sowie die daraus resultierenden Gespräche mit ihnen
- Meiner Frau Jacqueline, die mir trotz zweimaliger Mutterschaft in der Entwicklungsphase zu diesem Buch den Rücken, den Kopf und die Ohren frei hielt ...

Ich möchte hier nicht diejenigen auflisten, die mir lokal hätten helfen können und es trotz meiner Bitte nicht taten. Ich hoffe, dass diese Personen trotzdem Nutzen aus meinem Buch ziehen können und in Zukunft großzügiger mit ihren Möglichkeiten und mit ihrem Wissensschatz umgehen.

Ansonsten hoffe ich über den bloßen Nutzen als Lehrbuch hinaus eine interessante Lektüre geschrieben zu haben und bin dankbar für weitere Anregungen und eine weitere Entwicklung zu diesem Thema.

Prof. Jörg U. Lensing

www.film-sound-design.de

Vorwort zur zweiten Auflage

Die zweite Auflage – knapp 18 Monate nach Erscheinen der Erstaufgabe – ist dankenswerterweise dem Leserinteresse zu verdanken, andererseits aber auch dem Verlag, der das vorliegende Buch in einer aufwändiger gestalteten Reihe Mediabooks ab 2008 veröffentlicht.

Diese schnelle Neuauflage ermöglicht Korrekturen, sinnvollere Zuordnungen verschiedener Themen in die vorhandene Kapitelstruktur und vor allem ein Reagieren auf die schnelle technische, logistische, wie künstlerische Weiterentwicklung im Filmton.

Seit Erscheinen des Buches hat es interessanterweise auch in Deutschland mehrere Konferenzen und Symposien zum Thema „Sounddesign/Soundtrack“ gegeben. Ich habe versucht Fragestellungen und Lösungsansätze aus diesen Diskursen mit in das Buch einzuarbeiten.

Leider ist es auch in der Neuauflage nicht möglich die von mir gewünschte DVD als Beilage in das Buch zu integrieren. Einige der in diesem Buch erwähnten Kurzfilme sind aktuell auf der DVD „Klangfilme“ des FB Design der FH Dortmund erhältlich und über diesen bestellbar.

Von den im Kapitel 12 analysierten Filmen sind damit *Nicht auszuschließen, dass er tot ist* über diese DVD und *Prosperos Books* als VHS-Kaufcassette erhältlich. *Playtime* ist als Kauf DVD einzeln oder in der „Jacques Tati Collection“ erhältlich. Der überaus wichtige Kurzfilm *Blight* ist nur über die BBC Dokumentation „Sound on Film“ als VHS-Video bestellbar oder im Archiv der Kurzfilmtage Oberhausen einsehbar.

Die Beschäftigung mit dem Komplex „Designing movies for Sound“ in meiner Lehrtätigkeit, führt neben den Videos auf der DVD „Klangfilme“ zunehmend zu eigenen in sich geschlossenen Kurzfilmen, welche von vorneherein audiovisuell konzipiert und in Teamarbeit bis zum Authoring realisiert werden. Insofern bin ich optimistisch, dass es schon in absehbarer Zeit zu einer interessanten Folge DVD der FH Dortmund kommen wird.

Vorwort Appendix

Am Klang werden drei Eigenschaften erkannt: seine Höhe, Farbe und Stärke. Gemessen wurde er bisher nur in einer der drei Dimensionen, in denen er sich ausdehnt. In der, die wir Tonhöhe nennen. Messungsversuche in den anderen Dimensionen wurden bisher kaum unternommen, ihre Ergebnisse in ein System zu ordnen, noch gar nicht versucht. Die Bewertung der Klangfarbe, der zweiten Dimension des Tons, befindet sich also in einem noch viel unbebauteren, ungeordneten Zustand als die ästhetische Wertung dieser letztgenannten Harmonien. Trotzdem wagt man unentwegt, die Klänge bloß nach dem Gefühl aneinanderzureihen und gegenüberzustellen, und noch ist es nie jemanden eingefallen, hier von einer Theorie zu fordern, dass sie die Gesetze, nach denen man das tun darf, feststelle. Man vermag es eben vorläufig nicht. Und wie man sieht, geht es auch ohne das. Vielleicht würden wir noch genauer differenzieren, wenn Messungsversuche in dieser zweiten Dimension bereits ein greifbares Resultat erzielt hätten. Vielleicht auch nicht. Jedenfalls aber wird unsere Aufmerksamkeit auf die Klangfarben immer reger, die Möglichkeit, sie zu beschreiben und zu ordnen, immer näher gerückt. Damit wahrscheinlich auch einengende Theorien. Vorläufig beurteilt das Gefühl. Wie sich das zum Wesen des natürlichen Klangs verhält, wissen wir nicht, ahnen es vielleicht noch kaum, schreiben aber unbekümmert Klangfarbenfolgen, die sich doch mit dem Schönheitsgefühl irgendwie auseinandersetzen. Welches System liegt diesen Folgen zugrunde?

Ich kann den Unterschied zwischen Klangfarbe und Klanghöhe, wie er gewöhnlich ausgedrückt wird, nicht so unbedingt zugeben. Ich finde, der Ton macht sich bemerkbar durch die Klangfarbe, deren eine Dimension die Tonhöhe ist. Die Klangfarbe ist also das große Gebiet, ein Bezirk davon die Klanghöhe. Die Klanghöhe ist nichts anderes als Klangfarbe, gemessen in einer Richtung. Ist es nun möglich, aus Klangfarben, die sich der Höhe nach unterscheiden, Gebilde entstehen zu lassen, die wir Melodien nennen, Folgen, deren Zusammenhang eine gedankenähnliche Wirkung hervorruft, dann muss es auch möglich sein, aus den Klangfarben der anderen Dimension, aus dem was wir schlichtweg Klangfarbe nennen, solche Folgen herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt. Das scheint eine Zukunftsphantasie und ist es wahrscheinlich auch. Aber eine, von der ich fest glaube, dass sie sich verwirklichen wird. Von der ich fest glaube, dass sie die sinnlichen, geistigen und seelischen Genüsse, die die Kunst bietet, in unerhörter Weise zu steigern imstande ist. Von der ich fest glaube, dass sie jenem von uns näherbringen wird, was Träume uns vorspiegeln; dass sie unsere Beziehung zu dem, was uns heute unbelebt erscheint, erweitern wird, indem wir dem Leben von unserem Leben geben, das nur durch die geringe Verbindung, die wir mit ihm haben, vorläufig für uns tot ist.

Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag!

Wer wagt hier Theorie zu fordern!

ARNOLD SCHÖNBERG, HARMONIELEHRE – 1911/1921